

## JOAN MIRÓ I LA PASSIÓ PEL SUPORT

José María Pardo

La mostra *Miró, la llum de la nit* reuneix vint-i-cinc pintures, catorze escultures i un tapís, la cronologia dels quals abasta pràcticament dues dècades, del 1962 fins al 1979, un cicle d'intensa activitat pictòrica, just havent acabat la construcció del nou taller. Alhora, es complementa, després de l'adquisició de Son Boter, amb la gestació d'escultures i la producció d'obra gràfica. Durant aquesta etapa, segur de si mateix, Joan Miró aconsegueix un nivell d'alliberament sorprenent en el procés creatiu i en el tractament del material artístic. Fa servir sense problemes qualsevol tècnica, procediment o suport per expressar-se plàsticament. Aprofundeix en la feina a partir del treball en sèries, obres que acostuma a iniciar, elaborar i concloure de manera solidària, i que solen coincidir en el procediment pictòric i en el suport. Aquesta exposició reuneix una selecció d'obres que pertanyen a algunes d'aquestes sèries, que il·lustren el periple de l'artista per aquest període, algunes de les quals es mostren per primera vegada.

A partir de 1959, el taller projectat per Josep Lluís Sert es va omplint d'obres, encara que arribar fins aquest punt no havia estat fàcil. Buit, el lluminós taller pot ser tan aclaparador com la superfície blanca del quadre.<sup>1</sup> Miró maneja pocs referents, s'alimenta de si mateix. Per seguir ampliant el seu imaginari, necessita envoltar-se d'obres: començades, en diferents moments del procés de creació o finalitzades per complet. Un decenni més tard, la seva pintura és més espontània i directa, més oberta a l'experimentació amb nous materials. Prescindeix dels traços previs amb carbonet —una guia formal— i ataca la superfície directament amb la pintura, assumint més riscos a canvi de major integritat i frescor. Treballa amb gran varietat de suports, cosa que, malgrat no suposar una novetat en la seva trajectòria, en el decenni de 1970 s'incrementa notablement; aquesta exposició ho posa de manifest. (P. 88, 89)

El procés creatiu de Joan Miró és complex i variable, qüestió sobre la qual tenim abundants referències<sup>2</sup>; són testimonis íntims i directes d'un pintor sobre la seva feina, reclòs al taller i induït a pintar «per una força més poderosa que jo, que no puc dominar»,<sup>3</sup> la qual cosa ens convida a parlar d'un comportament atàvic i d'una necessitat vital de pintar, dibuixar, gravar, esculpir o modelar un imaginari inescotable. Desxifrar la complexitat de la naturalesa material que fa possible aquest imaginari requereix una observació atenta de la factura pictòrica, de les matèries que fa servir, de la seva disposició, de la seva aplicació sobre les superfícies sobre què actua. La intenció d'aquest breu escrit és d'aproximar aquestes obres al context dels assumptes de taller, a l'alambinada cuina pictòrica de Joan Miró, de com i amb què dona forma a les seves obres.

En una lectura cronològica, *Painting* (NÚM. CAT. 1, P. 101) està pintada sobre un llenç d'un format allargat, sense imprimació i sense bastidor, de manera que ens remet a les sarges i els estendards medievals, potser amb proporcions orientals. Miró treballa aquestes obres al terra, projectant degotejos, provocant esquitxos, aplicant veladures i traçant signes. Empra aquest mateix procediment un decenni més tard a *Paysage animé* (NÚM. CAT. 6, P. 109), una tela semblant però d'una dimensió major. Són obres austeres i esquemàtiques, que apareixen de forma recurrent i amb un format vertical inhabitual que suggereix un repte compositiu. Miró té

1. La construcció es va concloure el 1956, però per causa de contratemps, viatges i, sobretot, els encàrrecs públics als EUA, la presa de contacte amb el nou espai i amb la pintura es retardaria fins al 1959.

2. En diverses converses i entrevistes al llarg de la seva vida, aporta abundant informació sobre la dinàmica d'aquest procés i la pràctica de taller. Vegeu Raillard, Georges, *Ceci est la couleur de mes rêves*. París: Seuil, 1977 (Edició espanyola: Raillard, Georges, *El color de mis sueños. Conversaciones con Joan Miró*. Barcelona: Gedisa, 1978); Rowell, Margit, *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. Generalitat Valenciana: València, 2002.

3. Raillard, Georges, *op. cit.*, p. 146.

experiència considerable a resoldre problemes compositius inherents a les grans panoràmiques, però ara s'enfronta a majors dificultats, sorgides de la verticalitat d'aquest format i de l'exigència de fer-ne una nova lectura. En aquesta situació, li seran de gran ajut les dimensions del nou taller, que li permetran d'observar i analitzar amb una perspectiva inèdita el desenvolupament de la seva feina.

La vocació de Miró per la pintura arriba a ser un compromís absolut vers allò que afecta qualsevol dels mitjans pictòrics. Pigments i colors, siguin en forma d'olis, caseïnes, acrílics, guaixos, aquarel·les, ceres o pastels, són les seves eines habituals. Però tampoc menysprea matèries de segon ordre, com colorants i resines industrials, blancs i negres en esmalts fluids i, fins i tot, massilles; qualsevol material pot ser induït per Miró a una finalitat artística. Alhora, però, també és poderosa la seva passió pel suport, els suports en general, el sustentacle de les seves pintures.<sup>4</sup> La uniformitat industrial de llenços, teles, taules o cartrons té límits expressius; estan exempts d'irregularitats i imperfeccions i porten inevitablement a una espècie de reiteració en els efectes. Per a Miró, la delicadesa d'aquest material artístic és acceptable però insuficient, de manera que el seu recorregut experimental arriba al que és possible adquirir en el comerç especialitzat, però també al que pot trobar-se per atzar en el lloc més insospitat.

4. Raillard, Georges, *op. cit.*, p. 187.



IL. 1  
MACROFOTOGRAFIA DE L'OBRA *TÊTE*  
(NÚM. DE CATÀLEG 11), EN QUÈ S'APRECIA  
COM L'IMPACTE DE LA GRAPA HA  
ALLIBERAT LA BREA



IL. 2  
FRAGMENT DE L'OBRA  
*TÊTE* SOBRE PAPER  
EMBREAT

Quant al color, es mostra extraordinàriament selectiu. És fàcil deduir que la seva paleta és més propera a un refinat pintor del paleolític que a un virtuós d'aquesta eina (com ho era Delacroix, ben fornit de paletes estructurades escrupolosament per gammes i preparades per ajudants<sup>5</sup>). Sobre la paleta essencial de Miró, no és adient parlar d'un colorit genèric ni de gammes —verds, blaus, vermells o grocs—, sinó de varietats específiques de color, de cobalts i cerulis en blaus o de cadmis en vermells i grocs, per citar alguns exemples decisius. Es tracta d'un colorit al qual es manté fidel i que l'identifica de forma inequívoca en cada superfície pintada, bé siguin fons o signes: 2+5=7 (NÚM. CAT. 2, P. 103)<sup>6</sup>. Les propietats d'aquestes varietats de color són determinants en l'efecte pictòric i també categòriques quant a l'estabilitat i la permanència del color. Amb elles, Miró abasta tot l'espectre cromàtic, visible en els velats, degradats, fregats o fosos, que apreciam als fons.

5. Gage, John, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela, 1993, p. 185-187.

6. Varietats sorgides de la indústria química al llarg del segle XIX, que milloraren la lluminositat, l'estabilitat i la permanència dels «colors fins per a artistes», principalment vermells, taronges, grocs, blaus i blanc.

Per contradictori que sembli, aquesta puresa cromàtica limitada en nombre és precisament allò que li permet —a base de mesclades reiterades— d'obtenir àmplies gammes intermèdies de tonalitats netes i diàfaness.<sup>7</sup>

Miró, bon coneixedor de la cuina pictòrica, suma a aquests recursos tècnics una intuïció admirable. L'elecció del suport resulta decisiva i depèn de la seva intencionalitat. Sobre un teixit semblant a les sarges de cotó descrites, poden obtenir-se resultats completament diferents. A *Femmes et oiseaux II* (NÚM. CAT. 3, P. 104), *Femmes et oiseaux III* (NÚM. CAT. 4, P. 105) i *Tête, oiseau* (NÚM. CAT. 9, P. 115), es tracta d'un llenç de lli fi i espès, de filatura uniforme, un teixit que Miró coneix a la perfecció i utilitza amb freqüència. La tonalitat neutra i càlida d'aquesta fibra resulta un fons magnífic; aprestada lleugerament, la textura permet d'aplicar amb llarguesa la matèria de color, l'oli que la impregna i es trava en la superfície sòbria, i també acceptar-lo diluït a voluntat. Però, sobretot, aquest fons permet l'ús del blanc —difícilment aplicable a superfícies preparades—, que esdevé un altre color i es fa perceptible en el quadre. Sobre aquestes bases neutrals de lli, Miró *pinta el blanc*, que modula per superposició com qualsevol altre color de la paleta i, en no poques ocasions, arriba a ocupar la superfície quasi per complet, creant les subtils plataformes sobre què superposa el seu món simbòlic de formes, signes o estrelles.

En principi, qualsevol tipus de matèria és candidata a convertir-se en sustentacle del color. La varietat en els suports és indiscutible, però és complicat de precisar preferències o inclinacions. Es tracta d'un comportament recurrent.<sup>8</sup> Els suports tradicionals es mantenen al llarg de la seva carrera, Miró els coneix perfectament i sap què pot extreure'n, mentre que les qualitats imprevisibles dels altres, inèdits o inhabituals —per a ell—, poden generar tot tipus d'efectes fortuïts. Però, sobretot, el fascina la dialèctica que s'estableix entre suport i procediment, que ell arbitra, associant continent i contingut en la soledat de l'obrador.<sup>9</sup> A Miró pot provocar-lo tant una trama irregular, accidentada i absorbent, o tot el contrari, com ara la superfície polida i impermeable del zinc —*Femme, oiseau* (NÚM. CAT. 5, P. 107)—, sobre la qual l'oli discorre amb fluïdesa, procura espessor, densitat i opacitat amb menys quantitat, gràcies a la nul·la absorbència de la planxa metàl·lica. Passa el contrari en dues obres que titula de la mateixa manera, *Tête* (NÚM. CAT. 11, P. 119; NÚM. CAT. 24, P. 143), que formen part d'aquesta exploració de textures i matèries no només no convencionals, sinó rares, com el paper embreat;<sup>10</sup> (IL. 1, P. 82; IL. 2, P. 82) l'estructura corrugada d'aquest embolcall, que es manté gratat a una taula rústica, és prou suggestiu per constituir una sèrie a principi de 1976.

Aquests exemples refereixen la importància de l'epidermis de les obres de Miró, el sentit tàctil de la seva pintura, la factura del quadre. Però aquesta factura és molt variable en les obres de l'artista; està condicionada per la tipologia del procediment i per les propietats físiques i la textura del suport. En ocasions, la seva elecció abraça totes les matèries de rebuig, com ocorre en el cas de *Personnages* (NÚM. CAT. 23, P. 140, 141), pintada sobre una superfície tan sorprenent com el polipropilè: una robusta bossa d'adob agrícola de la qual elegeix la part exterior, més erosionada i amb l'etiquetat imprès, que li degué cridar l'atenció per l'inusual color de l'envàs,

7. Ho fa evitant els pigments terrosos, les gammes d'ocres, terres i vermells naturals, menys lluminosos i poc transparents, la tonalitat de les quals es pot obtenir mitjançant mesclades de primaris.

8. Precisam que ens referim exclusivament a suports de pintura, ja que l'obra sobre paper té un catàleg independent.

9. Sobre materials i procediments en la pintura de Joan Miró, vegeu: Pardo Falcón, José M., «D'Altamira a Son Boter. Entre el ritu i la màgia, Aproximació al procediment pictòric de Joan Miró», *Institut d'Estudis Balearics*, núm. 47-48, p. 75-92, Palma, 1993-1994; Pardo Falcón, José M., «Miró frente al blanco», a *Picasso, Guston, Miró, de Kooning. Painting for themselves: Late Works*. Bremen: Hirmer, 1996, p. 122.

10. Aquest material s'emprava com a folre aïllant i protector en embalatges per al transport. Fou un material potser sofisticat a l'època, però ràpidament obsolet per causa dels avanços de la indústria del plàstic.

un cridaner groc apte per superposar aquests *Personnages* el 1976. Encara que pugui ser casualitat, una obra que Miró data el dia següent de la comentada, *Oiseaux en face de l'horizon* (NÚM. CAT. 8, P. 113), és una notable pintura a l'oli sobre llenç convencional, el repte de la qual consisteix a distribuir sobre la superfície el cridaner groc ataronjat sense saturar-lo de color, evitant superposicions i mesclades i perfilant acuradament l'espai ocupat per degotejos i signes.



IL. 3  
DETALL DEL GRATTAGE A L'OBRA FEMME, OISEAUX, CONSTELLATIONS (NÚM. DE CATÀLEG 14) QUE PERMET OBSERVAR L'EROSIÓ EN LA CAPA DE COLOR I L'APARICIÓ DEL LLI DEL SUPORT DE LLENÇ

Naturalment, no tot és poètic en l'obra mironiana. També la violència apareix reflectida en les seves obres, com és ben sabut. Amb freqüència, aquest ímpetu arriba a la textura de la superfície i, en ocasions, fins i tot al suport. Es tracta d'una agressió que Miró transfereix sense sublimar-la, amb raspats i perforacions, una violència, soterrada i curosa, controlada i minuciosament programada, com els orificis que perfora en dues pintures sobre cartró gruixut, *Personnage* (NÚM. CAT. 13, P. 123) i *Femme, oiseau* (NÚM. CAT. 18, P. 133), que centren el punt de tensió de cada una d'elles, la importància dels quals es veu incrementada per contrast amb aquests mateixos efectes, atenuats quan aquest punt està senzillament pintat, com a *Femme* (NÚM. CAT. 19, P. 135). A *Femme, oiseaux, constellations* (NÚM. CAT. 14, P. 125) es tracta d'una agressivitat subtilment velada; apareix en alguns grafismes —els que defineixen la boca del personatge—, que poden semblar pintats, però que han estat incisos amb un instrument punxant (*grattage*), erosionant les capes de pintura fins al límit, quan apareix la trama del llenç i, amb ella, l'efecte desitjat en l'inquietant personatge (IL. 3, P. 84). Aquesta última obra, juntament amb *Femme, oiseaux* (NÚM. CAT. 15, P. 127) i *Tête* (NÚM. CAT. 17, P. 131), evidencien la jerarquia del negre, que ocupa gran part de la superfície i que l'artista ha abordat per superposició fins que les ha considerat concloses. Són pintures admonitòries i inquietants, amb poc espai per a la subtileza pictòrica, que pot intuir-se oculta sota el negre que la retalla abruptament, i que, en el cas de *Tête* (NÚM. CAT. 17, P. 131), constitueix una imatge

sinistra i tenebrosa, una mirada inquisidora que propicia fins i tot la confusió en els termes espacials.

El concepte espacial de Miró no és hereu de la caixa del Renaixement que l'avantguarda trastoca a principi del segle xx. L'espai mironià no té marc, no està subjecte a normes i és difícilment tangible. En aquesta línia, la uniformitat immaculada del llenç no pareix el més apropiat per obtenir efectes de profunditat espacial; transmutar aquest mur impol·lut en espai obliga a un treball previ dels fons. Miró s'enfronta al blanc del llenç amb la mateixa ferocitat o amb el mateix refinament que en cicles anteriors. La seva actitud ve condicionada pel moment i la circumstància. A *Personnages, oiseaux* (NÚM. CAT. 10, P. 117), la síntesi i la violència gestual que desplega en la part superior del fons contrasta amb la minuciositat amb la qual Miró construeix el decisiu traç vermell, que a certa distància pot parèixer un gest continu, però que el pintor ha resolt amb gruixuts empastaments, a base de petites pinzellades aplicades amb precisió i cura extrema (IL. 4, P. 86; IL. 5, P. 86).

L'accident, sigui natural o deliberat, és el punt de partida d'una gran majoria d'obres, en la gènesi de les quals intervé amb diversos graus la violència: un tret de conseqüències imprevisibles —l'*action painting*— que el guiarà en el camí cap a les formes i els signes, vàlid tant sobre una taula convencional —*Personnage* (NÚM. CAT. 21, P. 138)— com en una accidentalment mutilada —*Personnage et oiseaux* (NÚM. CAT. 22, P. 139). Però Miró també es concedeix treves: així neixen obres iniciades sense lluites aparents, a base de grans repartiments de la superfície, de pactes que mantenen impecable una part del terreny pictòric —*Paysage* (NÚM. CAT. 7, P. 110, 111). Es tracta ara de divisions producte de la reflexió, d'acords i de compromisos en la partició de la superfície; convé recordar que en les darreres obres, inacabades i misterioses, Miró s'enfrontarà al blanc exclusivament amb negre, parcel·lant taxativament el territori del quadre.

Sigui com vulgui, qualsevol de les seves obres ens remet indefectiblement a Miró, independentment del suport sobre el qual estigui pintada. Sembla que el pintor ha trobat una espècie de sortilegi que converteix qualsevol objecte sobre què actua en un *miró*.<sup>11</sup> El suport modifica el resultat, en ocasions substancialment, a més de condicionar el procés: què pot aplicar-se amb èxit i quin procediment no és convenient aplicar. Miró experimenta sobre tot tipus de teles, llenços, cartrons i cartolines, però la varietat dels llenços és limitada i el cartró també té límits.<sup>12</sup> Matèries semblants al cartó, però més rígides i resistents —els aglomerats de fibres— l'aproximen, gràcies al colorit de les fibres, a la paret del pintor parietal (NÚM. CAT. 12, P. 121).<sup>13</sup> Algunes varietats, particularment la masonita i el celotex,<sup>14</sup> són idònies per suportar les tensions de la matèria que Miró hi superposa, i que accidenten la superfície; per resistir fregats, incisions i raspats, i fins i tot perforacions, complicats o impossibles sobre altres materials. La tonalitat intermèdia d'aquestes superfícies dóna resultats de gran riquesa cromàtica i amb varietat dels acabats, amb efectes mats, lluïssors esmaltades i transparències del color. Aquests fons remetent a un espai en el qual naveguen signes i galàxies, en el cas d'*Après les constellations* (NÚM. CAT. 16, P. 128, 129), o a morfologies indefinides i expectants que ens escrutin: *Femme, oiseaux* (NÚM. CAT. 18, P. 133).

11. Fernández Miró, Emili. «Joan Miró, ¿pintando para sí mismo?» a *Picasso, Guston, Miró, de Kooning. Painting for themselves: Late Works*. Bremen: Hirmer, 1996, p. 122.

12. Fonamentalment amb procediments que requereixen abundant humectació.

13. Ocasionalment sobre varietats dures i compactes, habitualment denominades *tablex*, el suport de *Femme, oiseaux* (núm. de catàleg 12).

14. Panells específics de fibres premsades que apareixen als EUA, durant el decenni de 1930, de diferent densitat i gran solidesa estructural; la consistència d'un cartró extragruixut resistent a la humitat.



15. Obté aquestes peces en antiquaris d'ocasió, obres que habitualment solien adornar el mobiliari dels comerços de mobles d'àmbit popular.

En ocasions, el contingut simbòlic supera el simple atractiu material. *Chevaux mis en fuite par un oiseau* (NÚM. CAT. 20, P. 136, 137) forma part d'una insòlita sèrie coneguda com a *pasterades*, pintures d'autors anònims que responen al que pot denominar-se el *kitsch* pictòric en els anys del *desarrollismo* franquista; aital elecció, d'efecte remarcat pel títol, és una aclucada d'ull de complicitat a l'espectador en el rebuig d'allò més barroer de la pintura comercial d'aquella època i allò que representa.<sup>15</sup>

En un altre ordre, la col·laboració amb el tapisser Josep Royo és exponent de les possibilitats plàstiques de Miró en qualsevol tècnica artística, amb la seva implicació amb altres mestres en procediments específics, com la ceràmica, amb J. Llorens Artigas i Joan Gardy, en la qual plegats obtenen la fórmula (l'alquímia, podria dir-se) perquè Miró segueixi essent Miró a mil graus de temperatura. Ara es tracta d'una simbiosi del món mironià amb matèries i processos molt diferents de la pintura, com els del tapís, que obliga Royo a explorar textures i volums allunyats de la tradició (NÚM. CAT. 40, P. 174, 175).

16. Fernández Miró, Emili; Ortega Chapel, Pilar, Joan Miró. *Sculptures. Catalogue raisonné. 1928-1982*. París: Daniel Lelong-Successió Miró, 2006.

Pel que fa al Miró escultor, el catàleg raonat aparegut el 2006 mostra l'immens treball realitzat en aquest camp.<sup>16</sup> L'escultura apareix durant el decenni de 1920 i es manté pausada en el temps, però rebrota i s'expandeix considerablement amb l'adquisició el 1959 de les cases de Son Boter, el solar annex a Son Abrines. Son Boter es convertirà en la base d'operacions del treball escultòric i les parets emblanquinades de l'interior en el suport dels esbossos d'algunes d'elles, la qual cosa afegeix una nova faceta pictòrica al seu ja ampli inventari de procediments i suports: el Miró parietal. (P. 97)



IL. 4, IL. 5  
MACROFOTOGRAFIES DE *PERSONNAGES, OISEAUX* (NÚM. DE CATÀLEG 10) QUE PERMETEN OBSERVAR ELS GRUIXUTS EMPASTAMENTS, FETS A BASE DE PETITES PINZEL·LADES DE COLOR

El conjunt d'escultures té vida pròpia, però es complementa amb la pintura. És la pintura en tres dimensions. En aquells volums res és eteri i les formes que Miró suggereix o insinua en les dues dimensions cobren ara una corporeïtat més que evident. Si sobre qualsevol matèria fa aflorar una pintura, en l'escultura pot construir aquella realitat artística amb qualsevol objecte: es fixa en aquests objectes, els escodrinya, defineix les seves funcions, els uneix, els adossa o els encaixa, i els dota d'una nova corporeïtat, d'una nova identitat i d'una altra materialitat, que ens remet novament a una inesgotable imaginació creadora.

Compromès amb l'escultura, el bronze a la cera perduda li permetrà materialitzar aquestes obres que construeix amb material divers. Es tracta d'un treball en equip amb diversos tallers, a Barcelona, França i Itàlia, que potencia l'artista i els seus fonadors, els quals acrediten la seva singularitat amb diferents pàtines i acabats. A aquest procés afegeix Miró el fet de treballar l'obra seriada, com a via per arribar a un públic més ampli. Sortir del museu i ocupar espais públics era un dels objectius fonamentals; l'escultura *Femme et oiseau* (NÚM. CAT. 39, P. 173) que s'exposa aquí és una versió reduïda de la monumental que contemplam al parc Joan Miró (conegut com a Parc de l'Escorxador), a Barcelona.

En qualsevol cas, ja sigui com a escultor, pintor, gravador o ceramista, l'obra de Joan Miró suposa un punt de ruptura en els termes de la tradició artística, encara que aquesta ruptura sigui compatible amb una molt profunda vinculació a la història de l'art en el que hi ha en ella de conjur o invocació. En el prolongat periple per aquest camí incert, sense mestres ni guies, i sense més indicacions que la seva intuïció, va construir el seu somni juvenil de ser pintor.<sup>17</sup> Però aquest somni era tan modest com la seva actitud, perquè en realitat Joan Miró aconseguiria molt més, convertiria el seu ofici en un ritual màgic, i el seu taller, en un laboratori d'alquímia, sense límits per als seus signes i sense regles per als mitjans.

17. Raillard, Georges, *op. cit.*, p. 142. Els problemes d'adaptació a les regles del dibuix acadèmic durant el període de formació varen suposar a Miró una sèrie de contratemps emocionals.

PÀGINES SEGÜENTS  
F. CATALÀ-ROCA. JOAN MIRÓ AL SEU ESTUDI DE SON ABRINES. MALLORCA, 1974  
© FONS FOTOGRÀFIC F. CATALÀ-ROCA - ARXIU FOTOGRÀFIC DE L'ARXIU HISTÒRIC DEL COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA